

Utopía y heterotopía en *Jauja*,  
de Lisandro Alonso  
Rosa Matilde Teichmann  
Arte e Investigación (N.º 11)  
pp. 114-121, noviembre 2015  
ISSN

# UTOPIA Y HETEROTOPÍA EN *JAUIA*, DE LISANDRO ALONSO

**Rosa Matilde Teichmann**

[rosateichmann@yahoo.com.ar](mailto:rosateichmann@yahoo.com.ar)

Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

Recibido: 07/03/2015 | Aceptado: 18/06/2015

## Resumen

En este trabajo se formula una propuesta interpretativa de la película *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, sustentada en los conceptos de utopía y de heterotopía propuestos por Michel Foucault, a fin de presentar una mirada crítica sobre la base conceptual teórica que observamos en el film, así como sobre su construcción narrativa. Intentamos demostrar que tanto la película en cuestión como el cine de Lisandro Alonso recorren un camino, un pasaje, una transformación que va de la utopía a la heterotopía, revisando, recorriendo espacios otros, renovando sus modos de contar, sin perder coherencia.

## Palabras clave

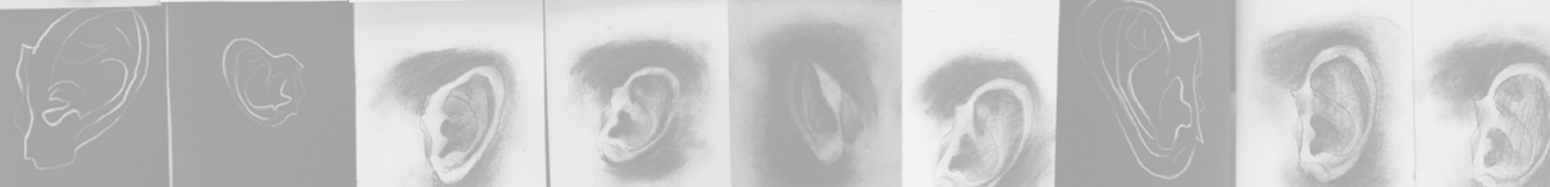
Jauja, utopía, heterotopía, transformación

## Abstract

In this work, we suggest an interpretation of Lisandro Alonso's movie *Jauja* (2014), based on the concepts of utopia and heterotopia developed by Michael Foucault with the aim of presenting a critical view on the theoretical conceptual basis that we observe in the film, as well as its narrative construction. We intend to demonstrate that the movie in question, as well as Lisandro Alonso's cinematography, undergoes a transformation that goes from utopia to heterotopia reviewing other spaces and renewing its way of narrating, without losing coherence.

## Key words

Jauja, utopia, heterotopia, transformation



«Los Antiguos decían que Jauja era una tierra mitológica de abundancia y felicidad. Muchas expediciones buscaron el lugar para corroborarlo. Con el tiempo, la leyenda creció de manera desproporcionada. Sin duda la gente exageraba, como siempre. Lo único que se sabe con certeza es que todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino.»

Frase de *Jauja* (2014)

Con este epígrafe comienza *Jauja*, última producción cinematográfica de Lisandro Alonso, donde el territorio, real o imaginado, la relación del personaje con el espacio, habitado o por habitar, real o mental, es fuente de desarrollo dramático. *Jauja* no alude, obviamente, a la actual ciudad de Perú, sino al llamado «País de Jauja», mito difundido desde la Edad Media, que involucraba una tierra donde no era necesario trabajar y donde el alimento abundaba. Cuando los colonizadores españoles llegaron a América, en especial Pizarro, estuvieron en la ciudad andina de Jauja, pródiga en riquezas y en alimento, razón por la cual se resignificó el mito. Lo que nos interesa de la cita anterior es lo que Alonso plantea como frase final. No importa tanto llegar como recorrer, buscar, lo que importa más aún es que esa búsqueda es inútil, no tiene sentido, porque todos los que intentaron llegar «se perdieron en el camino». Así, observamos cómo desde el epígrafe inicial, Alonso deja entrever el pasaje de un territorio que se aparece como utopía y que termina como heterotopía. Es decir, el pasaje de una ilusión a una certeza, de un espacio que no existe a otro, que es el producto de esa frustración por no haber conseguido acercarse al espacio utópico. El objetivo de este trabajo es, entonces, observar ese pasaje en *Jauja* tomando como sustento teórico la conferencia radiofónica pronunciada por Michel Foucault el 7 de diciembre de 1966, en France-Culture, en el marco de una serie de emisiones dedicadas a la relación entre utopía y literatura, denominada *Utopías y heterotopías*.

*Jauja* no es mencionada en la película, sino en el epígrafe, haciendo alusión a una verdadera utopía, que se adscribe a la conceptualización de Foucault:

Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, simplemente porque no pertenecen a ningún espacio. No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías (Foucault, 2008: en línea).

La única referencia posible a una tierra utópica, a un *dulce espacio utópico*, estaría en boca del teniente Pittaluga cuando hace alusión al capitán Zuluaga, como el gestor de una posible utopía para el mundo aborigen. Pero el objetivo del capitán Dinesen no es el descubrimiento de ese espacio, como sí lo es en el caso de Lope de Aguirre, cuyo objetivo era encontrar otro espacio utópico que se conocía como El Dorado. La alusión al territorio de Zuluaga es tangencial a la historia. Cabría preguntarse, por lo tanto, la intencionalidad de Alonso al titular su film con un espacio utópico. Sólo como una primera aproximación podría plantearse que la utopía se vincula a una frustración. Para Foucault, se «traza es imposible de ubicar»; para Alonso «todos se perdieron en el camino». Utopía implica una búsqueda de un valor enorme, pero que no está en ningún lugar. Contradicción, pero, al mismo tiempo, descripción profunda de lo que se concibe «en la cabeza de los hombres» y lo que los lleva, lo mismo a Aguirre que al capitán Dinesen, a la locura. El capitán Dinesen sale a buscar a su hija; su ausencia le ha generado, en apenas unos instantes, «el vacío de su corazón» y decide emprender una travesía que sabe que es extremadamente difícil para quien no es parte de ese espacio, pero igual lo hace. El teniente Pittaluga le propone acompañarlo, pero el capitán se niega. Es su misión, es su necesidad de ir a ninguna parte (la pampa es tan igual...), pero creyendo que se puede llegar a algún lugar. Es un camino que pretende el reencuentro con lo único que lo ata a su cultura, a su espacio, a su vida, pero se transformará en el camino de desprendimiento de sus raíces. Es ir a buscar su sangre, cuando se sabe que su sangre ya ha sido derramada. Viaje de frustración y de contradicción.

Sin embargo, no es la visión utópica la que, creemos, tiene mayor desarrollo a lo largo de la película, sino, más bien, coincidiendo con Foucault, la heterotópica. O mejor, gracias a la utopía, el espectador descubre la heterotopía: contra espacios, espacios otros que se constituyen en «impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos» (Foucault, 2008). Así, Alonso dibuja un espacio heterotópico constante, el espacio que no lleva a ninguna parte, el espacio sin tiempo, el espacio de la marginalidad; en fin, una cantidad de espacios del otro, de la otredad, que se observarán a continuación. Para vincularlos con *Jauja*, nos remitiremos a algunos de los principios para fundar lo que Foucault plantea como una ciencia de la heterotopía, la heterotopología, presentes en el texto, funcionales al análisis que llevamos a cabo.

El primer principio supone que «probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías» (Foucault, 2008). El retrato social mostrado en *Jauja* es el de una sociedad en construcción. De hecho, el capitán Dinesen está construyendo *algo*. En medio de la pampa, sin casas, sin urbanización, donde el único espacio de residencia mostrado es el de un par de tiendas de campaña, como así también el de una caverna que se constituye en una suerte de hogar, aparentemente. Este espacio, en su totalidad, quedaría en los márgenes de una sociedad otra, organizada, con leyes, con tradición, que es capaz, por ejemplo, de organizar un baile. El ministro de guerra aludido en la película no vive en la pampa, sino, probablemente, en la ciudad, espacio formal, burgués y respetable, donde se puede llevar a cabo una recepción. Sin embargo, el espacio abierto y extraño de la pampa, desde el lugar de quienes tienen el poder, es un lugar otro, es el espacio de los «cabeza de coco», que poco a poco hay que invadir, con obras de ingeniería que muestren progreso y que eliminen la posibilidad de que ese espacio sea otro. La apropiación del espacio es necesaria para dominarlo.

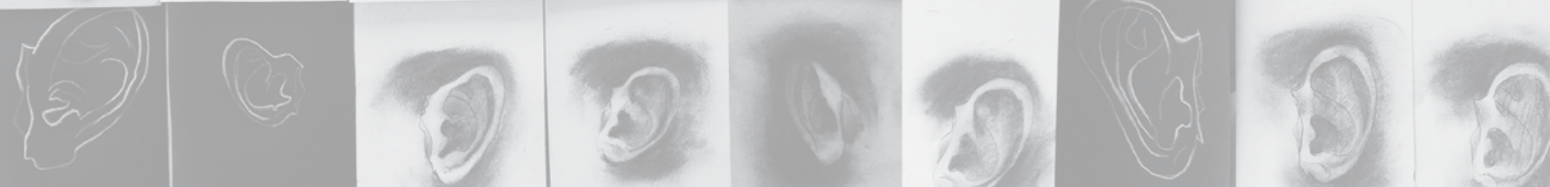
Pero hay un interesante factor de resistencia en ese espacio otro, dado que esa pampa inmensa e inabarcable alberga también a un automarginado social, el capitán Zuluaga, que habita un lugar impugnado por la ley imperante. El Capitán podría pensarse un loco, al que Foucault ubicaría en uno de los espacios heterotópicos que menciona: el hospital psiquiátrico, y que se adscribiría a la

heterotopía de desviación: «esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida» (Foucault, 2008). El capitán Zuluaga, está *desviado*, se ha salido de su camino, que es el del lugar de la ley. Es decir, en esa pampa que ya de por sí es un lugar otro, territorio del indio, del «cabeza de coco», hay un espacio para quien deserta de la vida social imperante. Heterotopía desde el punto de vista criollo; utopía desde el punto de vista de los aborígenes mismos. ¿Y qué es lo que ha hecho el capitán Dinesen, oriundo de la Europa culta y civilizada, sino venir a un espacio otro, donde su único afán es el de proteger a su hija, su tesoro máspreciado, de la posible contaminación con los personajes del sur, de otro continente, de otra cultura, y sucumbir en ese espacio, pasando de dominador a dominado, transformándose, tal vez, en ese otro al que nunca hubiera querido parecersele? ¿Y cuál es la reacción de su hija Inge, sino la de rebelarse, la de correr detrás del sueño utópico del amor libre y sin ataduras, incluso tal vez, en una tierra de bienestar, en una *Jauja*? Así, podría pensarse en la pampa como utopía para la danesa Inge, espacio donde poder soñar con el amor y la libertad, y heterotopía, para su padre, nuevo habitante de un espacio que lo ha cooptado y lo ha separado de su *topos* real.

Se advierte, entonces, un interesante grado de ambigüedad y de complejidad en la configuración del espacio vital de los personajes de la narración, que contribuye a pensar el relato como un espacio móvil y dinámico en la percepción de sus diferentes habitantes. Y aquí el interés de la película por la mirada, la percepción, no sólo de los personajes en su dimensión funcional al relato, sino la del espectador que debe modificar de modo constante sus percepciones acerca del modo de funcionamiento de un relato, que se sustenta sobre débiles, pero no nulas bases diegéticas. «Mis películas se sienten más intuitivas en relación con el espectador, que la información que dan. No hay tanta información si no la da el espectador» (Krap, 2014).

El cuarto principio de Foucault enuncia lo siguiente:

Resulta que las heterotopías con frecuencia están ligadas a cortes singulares del tiempo. Se emparentan, si ustedes quieren, con las heterocronías... Finalmente, hay otras heterotopías que están ligadas



no a la fiesta sino al pasaje, a la transformación, a las labores de la regeneración (Foucault, 2008: en línea).

Aquí, Foucault se refiere a los colegios y a los cuarteles del siglo XIX que debían hacer de los jovencitos, hombres, y a las cárceles del siglo XX, supuestas regeneradoras. Observamos, respecto de *Jauja* que el paso del capitán Dinesen por el espacio heterotópico de la pampa, lo lleva a involucrarse con un tiempo otro, un tiempo que se disloca y produce interesantes transformaciones. No a nivel de rango social, sino meramente individual. El capitán Dinesen ingresa a un tiempo indeterminado, a una ucronía, signada por el soporte onírico o, tal vez, fantástico. La entrada a la cueva, esa otra heterotopía, ese lugar oculto del espacio social, ese lugar para ocultarse del mundo social (como el prostíbulo, mencionado por Foucault), se convierte para el capitán en un espacio para reconocerse, para observarse a sí mismo, facilitado por este lugar otro, que no está sino en los límites, en los bordes, no importa ya de qué espacio, sino de qué tiempo. Y, a continuación, el espectador se encuentra desconcertado frente a la aparición de una secuencia que importa menos como la representación de otro espacio que como la de otro tiempo. Las preguntas sobre esta secuencia son varias: ¿lo que vemos es un sueño, imaginación del capitán Dinesen, que proyecta un futuro para su hija, en otro tiempo, con cierto bienestar, pero sin su presencia, dado que ha sido absorbido por el espacio de la pampa, o tal vez, muerto? ¿Lo que vemos, es una declaración poética, metafórica, de la muerte del capitán, el final de una empresa azarosa, como la búsqueda sin brújula (la brújula quedó en poder de Inge, y luego la tiene la mujer de la cueva) de su hija, razón por la cual, las imágenes que se ven son la constatación de la muerte del capitán? Tal vez, en un estilo lyncheano, el que Alonso cita, aduciendo no siempre entender:

¿Se puede soñar con algo que no viste antes? Esas cosas me abren un signo de paréntesis», dice Alonso, y repregunta para tener otra opinión, o para ver si se parece a la suya, pero rápidamente lo deja de lado y vuelve a insistir: «Me cuesta tanto trabajo encontrarle palabras a lo que pasa en la película, que prefiero abandonarme a las imágenes.

Es lo que me pasa con algunas películas, por ejemplo, y sin ánimo de compararme ni mucho menos, de Lynch. Vos no sabés por qué pasa lo que pasa, pero algo te queda. O las veces que veo una pintura que me gusta; quizás no logro interpretarlas, no logro descifrarlas, pero aun así me contienen un rato. Nunca me cierran del todo, pero algo siempre me queda. Eso me gustaría lograr con el cine (Krap, 2014).

¿Acaso la última secuencia de la película corresponde a un espacio, a un topos, a una *realidad* de una muchacha sin padres, que se pierde y regresa, que añora a «alguien que la siga a todos lados», como un perro que se materializa en un humano, en un sueño que acaba de tener, pero que en la realidad es efectivamente un perro y, además, un perro que la extraña y un perro que, incluso, se problematiza por su ausencia? Creemos que es más productivo –a los fines analíticos e interpretativos–, cuestionar, preguntar, que responder, para facilitar lo que consideramos es esta película: una *road movie* que transita de la utopía a la heterotopía, llevando al espectador a una suerte de periplo perceptivo que va modificando su percepción del relato, y lo enrarece al hacerlo cada vez más opaco, menos causal, pero abierto a la sugerencia poética, a la dimensión, incluso fantástica.

Finalmente, el último principio enuncia:

Es en este punto en donde indudablemente nos acercamos a lo más esencial de las heterotopías. Éstas son una impugnación de todos los demás espacios, que pueden ejercer de dos maneras: ya sea como esas casas de citas de las que hablaba Aragon, creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso (Foucault, 2008: en línea).

La lectura de este último punto no deja de llamar la atención en cuanto a su posible vinculación con la película. El capitán Dinesen sale en busca de una utopía: encontrar a su hija en algún lugar, sin saber cuál es ese lugar, sin tener conocimiento exhaustivo sobre ese lugar, rechazando la ayuda del baqueano, del nativo, saliendo solo, con su uniforme, su sable y su arma. Este deseo

verdaderamente utópico en una pampa desértica e igual por donde se la mire, esta inmersión profunda en un espacio que no le pertenece porque es de otro, de otros, de los que crean utopías tanto como heterotopías, lo lleva, producto de una obvia frustración, a crear un espacio «real, tan perfecto, meticuloso y arreglado» como es el de la caverna, espacio imaginario, espacio mental, «cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso». La inutilidad de la búsqueda de la utopía lo lleva a crear un espacio heterotópico: la caverna. Allí se encuentra con una mixtura de elementos reales e imaginarios que configuran un espacio contenedor (la casa de citas nombrada reiteradas veces por Foucault constituye un espacio heterotópico que permite que el hombre encuentre aquello que le está vedado en el mundo *real*), que permite la catarsis, el diálogo en la propia lengua, la posibilidad de tomar, de comer y de ser contenido.

¿Es acaso Inge ya anciana, la mujer con la que el capitán Dinesen se encuentra en su ucronía fantástica, una mujer que no olvidó ni su lengua, ni que tuvo una pareja y que, además, está acompañada de un perro? Incluso ese espacio podría ser el generador de otro: claro y luminoso, el espacio de la tierra perdida, de la tierra natal, donde hay una joven a salvo, en un enorme caserón, rodeada de perros, de bienestar, pero carente de afecto. ¿Puede la mente humana generar tal espacio para salvaguardarse de la angustia y el infortunio? Tal como lo planteó Alonso: «¿Se puede soñar con algo que no viste antes?» La respuesta está en las imágenes audiovisuales de *Jauja*.

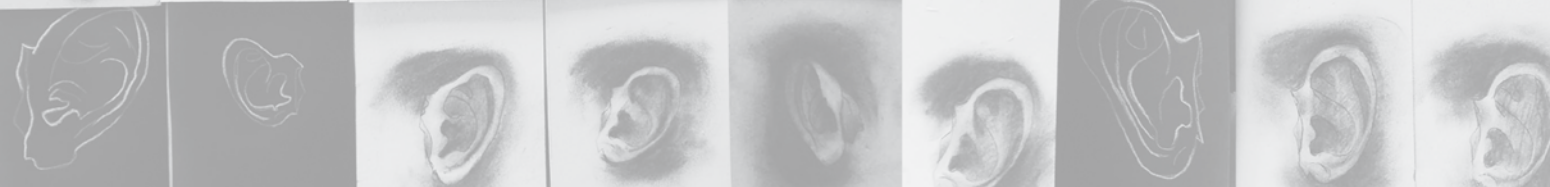
## De la utopía a la heterotopía

En esta segunda parte nos detendremos en observar la construcción narrativa desde la mirada que nos suministró el análisis anterior. La base conceptual focalizada en el valor del espacio nos habilita ahora a continuar profundizando en los modos de narrar, particulares, singulares, en la filmografía de Lisandro Alonso. Por lo tanto, retomaremos el epígrafe anteriormente citado, dado que se presenta como un texto pleno de referentes y de indicios funcionales a nuestro objetivo.

En primer lugar, los sujetos que se instalan como portadores de un saber son los *Antiguos*, deliberada indefinición, fuera de toda contextualización. Ya en este abordaje lingüístico Alonso deja entrever parte de su intencionalidad respecto de la matriz estructuradora del film: la ambigüedad, que aquí se manifiesta en lo verbal, y luego lo hará en lo específicamente diegético. ¿Quiénes son esos *Antiguos*? Podría haber varias respuestas, todas válidas. Podrían ser unos u otros, tribus aborígenes varias, incluso los mismos *conquistadores*. Ahora bien, ¿qué predicen estos *Antiguos*?: la existencia de una utopía, una tierra de abundancia y felicidad, una tierra *mitológica*.

La utilización de este adjetivo contribuye al mismo efecto. Jauja es un mito, en el imaginario social real, pero al interior de la diégesis, para muchos, parecería ser una realidad. Así lo reconoce el teniente Pittaluga, no sin cierto descreimiento. Jauja es, entonces, un espacio que puede ser entendido tanto de un modo como de otro. Pero si se tomara desde el lugar de la utopía, de todos modos, es un espacio que se busca. Es decir, se emprende una aventura, un camino, una empresa, para buscar algo que puede existir pero, también, que se sabe que no existe («la gente exageraba, como siempre»). Se busca algo que se sabe de antemano («se sabe con certeza»), no tiene sentido ser buscado. La ambigüedad se transforma en contradicción y se expresa claramente en el final del texto al plantearse que todos los que intentaron llegar a Jauja, se perdieron. En definitiva, se busca para no encontrar, tal como expresamos más arriba. Razón por la cual hay puesto un valor en el hecho mismo de buscar. Vale la pena salir a buscar la utopía, para descubrir la real heterotopía. Y creemos que ese es el factor fundante de la configuración narrativa que plantea Alonso y que ya se ve en todas sus películas, sobre todo en las películas *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008): los personajes salen a buscar, pero no sabemos si encuentran aquello que buscan e, incluso, podría pensarse que es muy difícil que supongan que pueden encontrarlo. No se trata de buscar a una hija o a una madre, y nuevamente a una hija. Hay algo que está más allá, que se busca en el periplo y que parece, no se encuentra, pero en el camino, aparecen vivencias transformadoras.

*Jauja* podría ser considerada entonces, y también, una *road*



movie prototípica, dado que si bien el personaje del capitán Dinesen, que se alza como protagonista, tiene un claro objetivo a buscar, lo que importa es qué le sucede en el camino de su búsqueda, en el sondeo del territorio, y cómo se transforma. Pero esa transformación, la íntima, la que podría incluso estar vinculada a cambios en la psicología del personaje, no es la única que interesa en esta película. Son varios los niveles que involucran cambios que constituyen un complejo entramado conceptual, que requieren de una mirada analítica en función de observar los distintos pases, pasajes o, mejor, transformaciones, que se producen en el film para resignificar, tal vez, el pasaje de la utopía a la heterotopía.

El primero es la transformación del capitán Dinesen como personaje protagónico del film: de la búsqueda de su hija a la búsqueda de su identidad. La transformación del objetivo utópico en heterotópico: de la búsqueda de su hija, sinónimo de su felicidad, de sus anhelos, de su bienestar, de un espacio de inmovilidad, o incluso la vinculación posible con la tierra de Zuluaga como la tierra Jauja, ese particular espacio que señala directamente la referencia intertextual que remite al capitán Kurtz,<sup>1</sup> a la búsqueda de un espacio de contención para su angustia por no encontrarla. De la pampa abierta a la caverna, ese lugar *otro*, pregnado de urdimbre onírica, psíquica, fantástica, irreal, como también real.

El segundo, la transformación del paisaje utópico, remitiendo claramente al espacio físico, al paisaje ucrónico, remitiendo claramente al espacio mental. El tercero es la transformación, es decir, del paisaje real al paisaje onírico. O, tal vez, al revés. ¿Qué es sueño y qué es realidad en la película *Jauja*? Se puede interpretar como que todo lo visto a lo largo de la película es un sueño de la muchacha danesa, contemporánea, que vive en el gran caserón de campo. O sea, que los últimos minutos de la película, transforman la visión del relato que hasta ese momento tuvo el espectador.

El cuarto es la transformación de la lógica y, por lo tanto, de la modalidad narrativa: de causa-efectista en asociativa, lo que contribuye a pensar el film como una lenta transformación de la percepción de la realidad, un lento y progresivo borrado de límites

que separan realidad de sueño, conciencia de trastorno, causalidad racional de asociación psíquica. El quinto, la transformación del espectador: de la pasividad propia del otorgamiento de información a la actividad propia de la estrategia de ocultamiento deliberado de información. Transformación perceptiva y cognitiva, «un cine que hace observar que trabaja sobre la percepción y, en última instancia, sobre el pensamiento [...] Lleva al espectador a cuestionarse “qué cine es éste”» (Bettendorf, 2007: 35). Con relación a esto, Lisandro Alonso, en una entrevista realizada por Pamela Biénzobas, explica:

Creo que después del punto en que el protagonista se da cuenta de que no va a ver más a la hija, en su cabeza se crea un shock emocional. Quería utilizar ese como punto de inicio para romper la película, como siento que se quiebra el personaje, y empezar a hacerla un poquito más rara, que empezara a tener otra dimensión, otro nivel de lectura, otras zonas. Si la audiencia se venía sintiendo segura, quería sacarle esa comodidad. Empezar a comprometer un poquito más, punzar un poco al espectador –a mí también me gusta ver películas que me generan eso, que me empiezan a presionar– y ver hasta dónde puedo ir con este cuento, con este relato (Biénzobas, 2015: en línea).

El sexto pasaje se ve en la transformación de la estrategia fotográfica de la película en relación con las películas anteriores de Lisandro Alonso: hay un importante indicio que permite dar coherencia completa a la película, que invita a pensarla como un todo complejo, multidimensional. El mismo Lisandro lo aclara: hay un cambio respecto de sus filmes anteriores (¿se podría decir transformación?). El pasaje del más crudo y extremo de los realismos, ese que lleva a la confusión entre ficción y no ficción, a la asunción del artificio como tal. Ese indicio que así lo demuestra está centrado en la fotografía de toda la película. No es casualidad que Alonso haya elegido como director de fotografía para su proyecto a Tino Salminen, reconocido profesional de la mayoría de las películas de Aki Kaurismäki, director particularmente signado por la marca del artificio y el no naturalismo en la mayoría de sus películas.

<sup>1</sup> Personaje de la película *Apocalypse now* de Francis F. Coppola, 1979.

A veces le preguntaba 'Timo, ¿de dónde viene esa luz? Se ve como si estuviera en Las Vegas'. Me miraba y me decía 'la luz viene de la lámpara. Lo que tenemos que crear es la ilusión'. El cine para él es crear la ilusión. Y si creas la ilusión, olvídate, no tengas miedo a que la gente vaya a estar pensando si acaso es real o no. Y eso sí fue un aporte nuevo. Yo antes con mis películas no me animaba, porque lo sentía falso. No me atrevía a jugar, a desear crear una ilusión. Mis otras películas son más tiempo presente, real, acciones reales, se trataba de no mentir, no al artificio, no al querer convencer de algo, sino dejarlo lo más objetivo posible sin meter mano yo como organizador del relato (Biéznobas, 2015: en línea).

## Conclusión

El cine de Lisandro Alonso es un cine heterotópico, un cine que se instala en un espacio otro, marginal, dado que involucra modalidades tanto de producción como de narración diferentes, ubicadas fuera de las corrientes principales. Eduardo Russo define esta *otredad* del cine de Alonso de la siguiente manera:

Alonso ha ido diseñando una filmografía que, más que dedicarse a contar historias (el mandato sempiterno de cierta conciencia establecida en torno de una presunta misión para el cine) ha reivindicado una actividad más fundacional para esta forma artística: la de contribuir a una cierta cultura de la imagen y la escucha, expandiendo la conciencia del espectador sobre algunas formaciones visibles y audibles en el tiempo y en el espacio (Russo, 2011: 20).

Todo su cine anterior a *Jauja* presenta esta clara dominante. Sin embargo, en la película que abordamos en este trabajo parece que las condiciones hubieran cambiado. La presencia de un actor del *mainstream*, Vigo Mortensen, la de un director de fotografía de claro reconocimiento internacional y una producción de mayor envergadura, parecieran haber cambiado en algo su perfil. Sin embargo, creemos, el cine de Lisandro Alonso comienza a recorrer un camino que es consecuencia del anterior. Transforma una modalidad narrativa de perfil claramente contemporáneo,

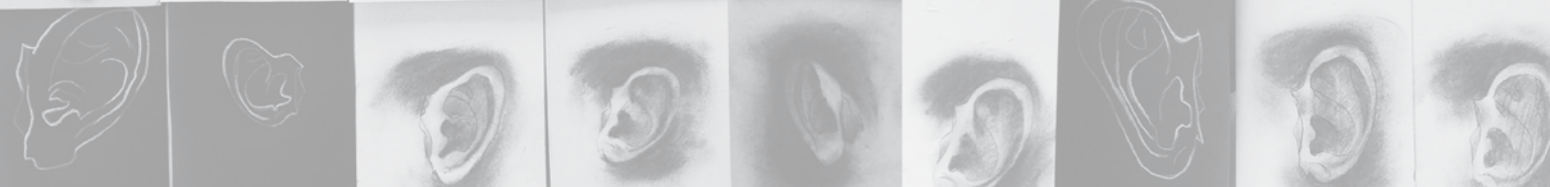
en una modalidad que denominamos *mixta*. Combinatoria de lógicas narrativas (la película comienza con una lógica causal que se va enrareciendo poco a poco hasta convertirse en una lógica asociativa; pasa de una focalización interna a otra externa, de un conflicto explícito a un conflicto velado, entre otros rasgos específicamente diegéticos, tal como señalamos oportunamente), asunción de nuevos recursos y dispositivos, como por ejemplo el formato diapositiva, que se constituye en un espacio *otro* de pantalla. Todos estos rasgos hacen pensar en un cine que se va transformando. Desde *La libertad* a *Jauja*, transcurre un cine que no tenía lugar en el espacio establecido, casi un imposible, a un cine que se ubica, pero en el territorio de la marginalidad. De la utopía a la heterotopía.

## Referencias bibliográficas

- Bettendorf, P. (2007). «Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso». En Moore, M. y Wolkowicz, P. (eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Russo, E. (2011). «El cine de Lisandro Alonso: entre el refugio y la intemperie, una marcha solitaria». En Vargas, J. (coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

## Referencias electrónicas

- Biéznobas, P. (2015). «Lisandro Alonso: *Jauja* transita territorios a los que no sé cómo logramos llegar». *Revista de cine Mabuse* [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2015 en <<http://www.mabuse.cl>>.
- Foucault, M. (2008). «Topologías». *Revista Fractal* 48 [en línea]. Consultado el 10 de octubre de 2015 en <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractalsumario48.html>>.
- Krapp, F. (2014). «Paisajes mentales» *Radar. Página 12* [en línea].



Consultado el 10 de octubre de 2015 en <[http:// www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)>.

## Películas

Alonso, L. (dir.). (2004). *Los muertos*. Argentina: ID Distribution.  
Alonso, L. (dir.). (2004). *Liverpool*. Argentina: 4L / Fortuna Films.  
Alonso, L. (dir.). (2014). *Jauja*. Argentina/Dinamarca: 4L / Massive Inc. / Perceval Films / Mantarraya Producciones / Fortuna Films.

### Cita recomendada:

Teichmann, R. M. (2015). «Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso». Revista *Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. XX-XX. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.